

دستاوردها و دست اندازهای تلنگر زدن

زندگی خصوصی آقا و خانم میم / روح الله حجازی / ۱۳۹۰

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : آذر ماه ۱۳۹۱

جایی از زندگی خصوصی آقا و خانم میم، محسن (حمید فرخ نژاد) بعد از شام شبانه ای با همکاران و مدیران شرکت که همسرش آوا (مهتاب کرامتی) طی آن با رنگ و مدل مو و آرایش و شکل و شمایل تازه ای ظاهر و حاضر شده، دم در دستشویی هتل که زن توی آن است، برای پیدا کردن شماره تلفنی که روی پاکتی نوشته بوده، به زن اصرار می کند که در دستشویی را باز کند. بعد از این، وقتی می بیند که زن رو به روی آینه در میانه های پاک کردن آرایش صورتش است، یکهو جا می خورد و با نگاه وامانده و جملاتی بین گفتن و نگفتن - که همیشه فرخ نژاد خوب از عهده این نوع اجرای "بینابین" هم گویا و هم بدون مستقیم گویی و شیرفهم کردن تماشاگر بر می آید- از این که زن خود را به سر و ریخت معمول همیشگی درآورده، گله می کند. صحنه ای است که در هر جلسه نمایش، تماشاگران ایرانی با دیدن و به انتها رسیدن آن می خندند. خنده شان حاصل از درک موقعیت مرد مفلوک است که شاید به طوری متمایز از شب های دیگر، دلش را صابون زده بوده. از طرف دیگر، حسی که زن در حین پاک کردن آرایش دارد، شبیه آدمی است که از ریخت خودش در آن شام رستوران، کمی عصبی، کمی شرمسار و حتماً خسته شده است. این را در دو سکانس بین رستوران و اتاق هتل، در ماشین و راهرو هم به دو واسطه می بینیم و می شنویم: یکی این که پسر بچه/ پارسا لحظه ای مادرش را در هیأت تازه، نمی شناسد و بعد که او را می بیند، می گوید "جینگیل شده" (البته این نما یک ایراد اجرایی اساسی دارد و آن این که بچه مدام چشم هایش بسته است!) یعنی که آوا از اصل خود خیلی فاصله گرفته و انگار خودش نیست؛ و دیگر این که زن به مرد می گوید: «من همیشه یه کاری کردم به چشم نیام تو راحت باشی» و حالا از رفتار و نگاه های مردان، معذب شده است. پس خنده تماشاگر به این معنا نیست که دلش فقط برای مرد سوخته و زن را بی رحم و بی توجه دانسته. بلکه درست برعکس، حال زن را هم بابت این تغییر شاید تحمیلی، می فهمد و حتی کارش را طبیعی می بیند. اما...

این که این «اما» به چه اشاره دارد، محور همه ویژگی های قابل بحث زندگی خصوصی آقا و خانم میم است. آن چه بعد از این «اما» می آید، نه به تنهایی گناه مرد است و نه تقصیر زن. تناقضی ذاتی در موقعیتی است که پیش آمده. تماشاگر می خندد چون با یا حتی بدون تجربه زناشویی و زندگی زناشویی در ایران دهه های اخیر، این تناقض را به خوبی لمس و فهم می کند. این تناقض، این که زن همیشه می کوشیده ظاهری نه چندان مطلوب برای خود بسازد تا مرد، حساس و خودش معذب نشود، این که حالا منافع فردی و اقتصادی ایجاب می کند که زن با ظاهری چشمگیرتر در جمع حاضر شود ولی ظرفیت این تغییر در خود او، در مردش و در فضای اطراف شان جاری و موجود نیست (اشاره ام از جمله به مسائل بعدی است که در ذهن مرد در مورد همنشینی ها و هم صحبتی های زن و رئیسش گوهریان/ابراهیم حاتمی کیا شکل می گیرد)، و به ویژه این که حتی اگر این ظاهر برای آن شام و فضای بیرون از خلوت خصوصی شان حساسیت برانگیز باشد، برای خود خلوت، آرمانی و حتی برای مرد، حسرت برانگیز است، همه و همه مسائل هر روز و هر شب زندگی زناشویی در این جامعه و زمانه بوده اند و هستند. مشاهدات و تجربیات در دل روانشناسی اجتماعی، نشان مان می دهند که ماجرا در تمامی طبقه های فرهنگی جریان دارد و از قشر مذهبی تازه مؤمن شده تا مذهبی سنتی ریشه دار، از طبقه متوسط متمایل به زندگی مدرن یا دست کم امروزی تا طبقه مرفه بازاری پلادوست و بنزدوست تا متمولین مدعی رفتار و زیست غربی و بدون حساسیت ها و تعصب اینجایی، همه جا هست و تنها ادبیات و شیوه طرح آن است که تفاوت می کند. سینمای ایران، به ندرت درک و توان و دغدغه اش را داشته و دارد که به سراغ این مسائل برود؛ چون در بین مسائل اجتماعی آشکارتر و تیتراژ بیشتری تر مانند بیکاری یا فقر یا مسائل اخلاقی/خانوادگی حادثتر مانند خیانت، اینها جزئی تر به نظر می رسند و البته نیازمند جزئیات پردازی اند. اما گهگاه که این سینما به سراغ این لایه از تناقض های ذاتی سنت و مدرنیته در روابط زناشویی ایران معاصر رفته، به این همگانی بودن گیر و گرفت هایی از این دست، توجه کرده: در فیلم

مهرجویی، روشنفکری مثل حمید هامون (خسرو شکیبایی) هم بابت حساسیتی البته کمی متفاوت با آن چه این جا می بینیم، یعنی بابت نارضایتی از نشست و برخاست همسرش با یک زوج (توجه کنید که نه با یک دوست یا همکار مذکر، بلکه با یک زوج) سیلی جانانه ای توی صورت او می خواباند؛ و بیژن (بیژن دانشمند) مدعی تجدد در اپیزود آخر بیست انگشت حتی دامنه حساسیت اش به همنشینی و هم جواری همسرش مانیا (مانیا اکبری) با یک زن (توجه کنید که نه با یک آشنای مذکر، بلکه با یک زن) می رسد.

در فیلم روح ... حجازی، مرد کمی بعد از آن صحنه کلیدی که مطلب را با وصفش شروع کردم و تا آخر می خواهم به شکل یک پنجره - به اصطلاح رایانه ای - مینی مایز شده گوشه ذهن تان باشد تا مدام به آن بازگردم، برای زن تعیین می کند که کدام لباس را کجا بپوشد و کجا نپوشد. می گوید: «بیا یه استاندارد رو برای خودمون تعریف کنیم؛ که وقتی با همیم چه جوری لباس می پوشی؛ وقتی تنهایی، چه جوری». تأکیدم بر کلمه «تعریف» است که مرد به کار می برد؛ و بر این که فعل جمع به کار می برد. نمی گوید: «من برات تعیین می کنم...»؛ می گوید با هم استاندارد «تعریف» می کنیم. چون بخش عمده ای از تلاش معاش در این جامعه، صرف ارتقاء طبقه اقتصادی می شود و تلاش فکری و مطالعاتی برای ارتقاء طبقه فرهنگی، همزمان اتفاق نمی افتد، رفتار کلامی محسن در این جا، قابل تعمیم به اکثریت قریب به اتفاق طبقه متوسط و بالاتر ماست: تفاوت مان با مرد سنتی غیرتی قدیم که سبیل می تاباند و بابت یک سلام و علیک گرم زنش با مردی از دوستان یا فامیل، به او چشم غره می رفت، فقط در این است که احیاناً سبیل مان را تراشیده ایم و آن چشم غره را در مواردی - به گمان خودمان - مرضی تر و حساس تر از آن سلام و علیک گرم، و البته با رفتاری ظریف تر و نهان تر از اخم و تشر آشکار آن مرد قدیم، اعمال می کنیم. مثل محسن که دارد چارچوب تعیین می کند، اما چون تعیین چارچوبش در ابعاد «زن رو چه به کار بیرون؟» یا «بشین توی خونه بچه تو بزرگ کن» نیست، آن را در زوروقی از رفتار دموکرات منشانه ظاهری می پیچد و با حس خوشایند و خودفریبانه

ای از لطف و مرحمت های آزاداندیشانه مردی مدرن و دور از بیماری تعصب، به زن ابراز یا در واقع تحمیل می کند.

چیزی که محسن دارد از آن حرف می زند، یعنی این که لباس خوب و آراستگی هم «حد و مرز»ی دارد، باز از آن تناقض های ذاتی در دل مناسبات زناشویی امروز و این جاست. به آوا می گوید «لباس امروزیه رو فقط وقتی با همیم، می پوشی. وقتی می پوشیش، زیادی خوب می شی». می توان پرسید آیا خوبی و زیبایی هم «زیادی» دارد؟! مثلاً در وصف خوشمزگی غذا، می توان گفت که باید به میزان مشخصی خوشمزه باشد و از آن «حد و مرز» تجاوز نکند و یک وقت خوشمزه تر نشود؟! هر مرد متعارف ایرانی که خواننده این نوشته است، جایی در لایه ای از ذهنش دارد می گوید که قیاس مع الفارق است. غذا باید و می تواند تا هر حدی که شد، خوشمزه تر باشد اما خوب شدن زن آدم آن هم در انظار مردم، «حد و مرز»ی دارد. به طور عمومی هم این اعتقاد، به نبود ظرفیت های اجتماعی نسبت داده می شود. می گویند اگر همسر ما در کافه ای ساحلی در امارات یا بر روی سنگفرش خیابان های رم و پاریس، در حد الهه های زیبایی هم خوب و خوب تر بشود، ایرادی ندارد. اما این جا مردم و مردان ظرفیت اش را ندارند! ساده ترین پاسخ جامعه شناسانه این طرز فکر، آن است که ظرفیت های اجتماعی هر کنش یا رفتار یا موقعیتی، با شکل گیری آن به تدریج و البته سریع تر از تصور موجود، به وجود می آید. در یک نمونه آشنا برای همگان، همواره این را در هر جلسه و صحبتی به مسئولان گفته ام که ورود خانم ها به استادیوم های فوتبال، به ویژه بابت حرمتی که قشر غالب استادیوم رو برای مادر و خواهر خود قائل اند، به سرعتی بیش از آن که می پنداریم، ظرفیت های اجتماعی لازم را شکل خواهد داد و فحاشی های معمول در شعارها یا حرص خوردن های حین تماشای فوتبال، با خجالت و حرمت حاصل از حضور زنان در بخشی از استادیوم، تعدیل خواهد شد. در نتیجه، جامعه ای که محسن فکر می کند ظرفیت دیدن خوب شدن بیش از حد آوا را ندارد، بابت همین طرز فکر محافظه کارانه،

در همین حد و سطح باقی مانده و حساسیت او و عقب ماندگی نگرش عمومی، هر دو به حیات یکدیگر یاری می رسانند.

بدیهی است که توجه به این مسائل نهان، از دلایل اهمیت زندگی خصوصی آقا و خانم میم است؛ اما فیلم در مصور کردن این مسائل، هم در پردازش فیلمنامه ای و هم در پرداخت بصری، ناکامل عمل می کند. نمای معرف آوا با شکل و آرایش تازه را به شدیدترین جلوه ممکن یعنی اسلوموشن، نشان مان می دهد و در عینی کردن برخورد همراه با حساسیت محسن، حتی تا حد میزانشن و رفتار لات منشانه کتک کاری با پسر جوانی در سالن اجتماعات هتل پیش می رود. موسیقی بسیار گوش نواز کارن همایون فر که رگه هایی از فضا سازی آثار گوستاوو ساتائولایا آهنگساز به واقع «صاحب سبک» ۲۱ گرم و بابل و کوهستان بروکبک در آن جاری است، با ایجاد حسی از «آتش زیر خاکستر» در این مناسبات زناشویی ظاهراً آرام و در بطن، پرتنش، صحنه هایی مانند صحنه تعقیب آوا و گوهریان توسط محسن (باز با اشکال اجرایی جدی در بیش از حد نزدیک شدن ماشین محسن به ماشین گوهریان و دیده نشدن او توسط آوا و گوهریان) یا سکانس رفتن محسن به میان آب جمع شده در جلوی هتل را بیش از حد آشکار می کند و ابهام هنرمندانه ای برای انتقال ظریف تر آن تنش ها به جا نمی گذارد. میزانشن پیدا کردن عروسک در دل آن آب برای اشاره به ماجرای بچه و سونوگرافی آوا، بیش از حد روشن و «رو»ست و اساساً خود این که غافلگیری تماشاگر به همراه حساسیت مرد، با روشن شدن بارداری زن به جای یک رابطه پنهانی مشکوک، به اوج برسد، از شاید وقتی دیگر بیضایی تا سعادت آباد مازیار میری، به شکل های بهتری به کار رفته و تکرار شده اند. وقتی روش فیلم برای حفظ تعلیق نسبت به تماس های «یواشکی» آوا، تا این حد سردستی است که تا جایی از روایت، با دیالوگ های مبهم در ما ایجاد شک می کند و در نقطه ای، با آمدن نام «پریوش جون» بر زبان آوا، می خواهد

شک را از بین ببرد و ما را به این که آوا کسی/رابطه ای زیر سر نداشته، مطمئن کند، دیگر چگونه می توان از ظرافت در شیوه های اجرایی فیلم و فیلمنامه دم زد؟

اما و در عین حال، شماری از ایده های فیلمنامه و تمهیدهای تکنیکی در فیلمبرداری و تدوین فیلم، درست در مسیر انتقال ظریف تلنگر ظریفی عمل می کند که فیلم می خواهد به ذهن تماشاگر بزند تا به دردسرها و دست اندازهای اغلب پوشیده و پنهانی در زمینه مناسبات زناشویی توجه کند. برداشتن تار موی زن از روی شانه محسن توسط گوهریان (که با آن لبخند عمداً مودبانه و دوپهلوی، بی تردید یکی از بهترین لحظه های بازی ابراهیم حاتمی کیا هم هست) از آن فکریایی است که در سینمای فقیرمان در پرداختن به زیر و بم های روابط زن و مرد، کم داریم و با جا به جا کردن دو مرد از موقعیت «دو طرف پیشخوان» به «قرار گرفتن در یک طرف پیشخوان»، درست به سان تکرار دیالوگ «بریم» توسط سه زن (همسر، معشوقه و زن خیابانی) در فیلم بزرگ شوکران بهروز افخمی، کارکرد پیدا می کند. (برای توضیح اهمیت این کنش/دیالوگ در شوکران، بخشی از مقاله ام در باره فیلم را به آن اختصاص داده ام: دنیای تصویر، شماره ۱۰۰/اسفند ۱۳۸۰ و همچنین، بخش «نقد فیلم ایرانی» در سایت نگارنده www.amirpouria.com).

این فکر که محسن بعد از آن سوء ظن بزرگ نسبت به آوا با دیدن این که او در تالار اجتماعات هتل نیست، خود را به بازی کامپیوتری با فرمان و تشکیلات سرگرم کند و سرعت رفتن اش به نوعی تخلیه عصبی شدید شباهت یابد، بهترین راه برای تکمیل آن موقعیت دراماتیک است. نمای کاملاً سیلوئت/ضدنور انتهای بحث آوا و محسن بر سر این که آیا ممکن است بعد از ازدواج، از کس دیگری هم خوش شان بیاید، هم با ریسک ستودنی هومن بهمنش و هم با تصمیم به جای سپیده عبدالوهاب که مجای سکانس به این تصویر قطع کند، از زیباترین معادل های بصری ابهامی است که در رفتار و گفتار زن و مرد ایرانی طی چنین مکالماتی وجود و جریان دارد: آنها برای پاسخ به سؤال هم، راهی جز متوسل شدن به «روش مقایسه» یا در واقع، «انداختن

توپ توی زمین حریف» ندارند. هر کدام با تکرار سؤال طرف رو به خود او، زا پاسخ دادن طفره می رود و این تصویر نهایی با نشان دادن آن دو به شکل دو سایه/شبح، از این خبر می دهد که هیچ کس نمی تواند در دل موقعیت های آکنده از رودربایستی و عدم صراحت در برداشت ایرانی از این مکالمات، خود خودش باشد و راستِ راست بگوید. استفاده درست از آن میز هتل که برایش چراغی از زیر سطح میز، تعبیه شده و دوربین به قرار گرفتن به جای دیوار/آینه، دو سه جا کاربردی شبیه به بازجویی برایش قائل می شود، به اندازه تلنگرهای روانشناسی اجتماعی فیلم، در پرداخت هم با همین ظرافت تلنگر زدن عمل می کند و نمی گذارد به رسم مألوف سینمای ایران، شخصیت قرارگرفته در جایگاه بازجو (یک بار آوا که می پرسد آن دختر توی عکس کیست؛ و یک بار محسن که از سر و وضع و پالتو و مارک ساعت گوهریان می پرسد) با انداختن نور توی صورت همسرش، میزانشن سین جیم کردن بازجویی را برای تماشاگر تداعی کند. (نورپردازی و میزانشن های موقعیت های بازجووار جهانگیر وحدتی/خسرو شکیبایی در مقابل همسرش رویا رویایی / هدیه تهرانی در فیلم کاغذ بی خط تقوایی هم در همین زمینه موضوعی و مضمونی، درس گرفتنی و لازم به یادآوری است).

میان همین ویژگی های اجرایی قابل اعتنا، بازی مهتاب کرامتی جایگاهی دارد که از نقش «یکی از عوامل فیلم» فراتر می رود و به منزله عنصری ساختاری در روند روایت، اهمیت می یابد. اگر فقط به عنوان یک نمونه، به آن سکانس وصف شده در آغاز مطلب بازگردید و این را هم در نظر بگیرید که آن پاکت مورد اشاره محسن، به آزمایش بارداری آوا و پنهانکاری او در این زمینه مربوط می شود، این حرفم را درک خواهید کرد که رفتار واکنشی آوا، در عین این که رفتار فردی یک شخصیت مشخص و به خصوص است، قابلیت ممتازی برای تعمیم پذیری به کلیت وضع و حال زن در این جامعه است؛ جامعه ای که دهه هاست در مرحله «گذار» از سنت به مدرنیته درجا زده و اصلاً یادش رفته که از دوره گذار، باید گذر کرد و رفت و حالا حالاها

هم نمی خواهد از آن به در آید و به ثباتی نسبی - در این مورد، در رفتارهای متقابل زن و مرد شهری امروزی با هم و در دل نهاد خانواده- برسد. کرامتی در آن سکانس دستشویی، هم نگرانی آوا از این که محسن به دنبال پاکت است، هم تعجب اش از تعجب محسن بابت آرایش زدایی (!) و هم رگه ای از بهت بر اثر این که بالاخره مرد ایرانی مدعی تجدد و در عین حال، پابسته تعصب ها از این شمایل او خوشش می آید یا دل خوشی ندارد، همه را یک جا در نگاه و خطوط چهره و چشم ها و چانه اش بازتاب می دهد. این فقط یک نقش آفرینی درست نیست؛ بخشی از عناصر ساختاری فیلم است که با همین تلنگرها می خواهد بزنگاه بی ثبات و نامشخص زن طبقه متوسط را در دل کشمکش ها و چالش هایی که مرد با خودش و با زن دارد، نشان مان دهد. درک این نقشمایه کم و بیش نمادین یا دست کم نمایندگی کننده بخش عمده ای از روانشناسی اجتماعی روابط زن و مرد توسط مهتاب کرامتی، به نظر حتی بیش از ابعاد اجرایی این بازی اهمیت داشته و از زمان نظرسنجی پایانی جشنواره فجر پارسال که او را هم در زمره انتخاب های بازیگر زن نقش اول آورده بودم، منتظر فرصت برای توضیح این نکته بودم که گاه خود درک یک ویژگی قابل تعمیم یا نشانه پردازانه نقش، می تواند فراتر از اجرای درست آن، در کار بازیگر مهم باشد و در واقع، بعد از این فرآیند ادراکی، اجرای درست را به شکلی کم و بیش جاری از دل ضمیر نا به خود بازیگر دارای آن درک، ممکن کند.

ولی در نهایت، پایان البته غافلگیرکننده زندگی خصوصی آقا و خانم میم، برای فیلمی که آن سؤال اساسی را در سکانس جا خوردن محسن از پاک کردن آرایش آوا مطرح کرده، پایان بندی مناسب و متناسبی به نظر نمی رسد. درس طلایی تقوایی در کلاس های فیلمنامه نویسی اش که از جمله در همین کاغذ بی خط به کمال، اجرا شده، این جا قابل ذکر و سودمند است: فیلم ها نه با به انتها رسیدن داستان شان، بلکه با بسته شدن ساختارشان به پایان می رسند. در نمونه آرمانی بی وفا ساخته آدریان لاین که اتفاقاً پایان فیلم حجازی حتی در میزانشن متوقف ماندن ماشین، شبیه آن است، «داستان» زن و شوهر (دایان لین و ریچارد گر) به انتها

نرسیده. هیچ معلوم نیست می توانند سایه سنگین آن خیانت کردن زن و قتل کردن مرد را از زندگی شان بزایند یا نه، می توانند به کشوری در آمریکای مرکزی - مثلاً مکزیک - بروند و زندگی و ذهن شان را هم همراه با فضای زیستی شان به کلی عوض کنند یا نه؛ اما همین که اینها معلوم نیست، یعنی این که ساختار این روایت، بسته شده. زن و مرد نمی دانند روان و روحیه شان از این پس در چه وضعیتی خواهد بود؛ و باید در همین تعلیق رها شوند. پایان درخشان بی وفا، «معلق» است چون موقعیت آن دو آدم و هر زن و مرد دیگری در دل همین مناسبات پیچیده زناشویی که آنها از سر گذرانده اند، معلق است. اما برای ساختار و مسیری که روایت داشته و پیموده، «بلا تکلیف» نیست. پادروایی ندارد. در برشی خنثی و بدون اهمیت دراماتیک سرنوشت ساز، زن و مرد را رها نمی کند تا از به پایان بردن ماجرایشان، بگریزد و طفره رود. و اینها همه، کارهایی است که زندگی خصوصی آقا و خانم میم متأسفانه در لحظه پایانی اش مرتکب می شود. رها کردن زن و مرد و بچه در آن راه بندان، و رها کردن ماشین توسط آنها، تنها یک موقعیت موقت است. «بزنگاه» مهمی در دل بحرانی که به آن دچار شده اند، نیست. اما ایستادن بر سر چراغ قرمزی که سبز و باز قرمز می شود اما ماشین زن و مرد به حرکت نمی افتد، هم بزنگاه دراماتیک و هم شرایط تمثیلی مهم و ویژه ای در زندگی زن و مرد فیلم بی وفاست. ماندن شان معادلی از ماندن بر سر بزنگاه تردید در اصل و اساس رابطه شان است؛ هرچند به ظاهر، بحران حاصل از خیانت و قتل پیامد آن را پشت سر گذاشته باشند. اما زندگی خصوصی آقا و خانم میم، فقط اگر به فیلم کوتاه بیست دقیقه ای جمع و جوری بدل می شد، می توانست چنین پایانی را برای بستن ساختار خود برگزیند؛ چون در آن صورت حتی روایت - و نه مضمون اصلی - هم حکم یک «تلنگر» را پیدا می کرد. می خواست برشی و اشاره ای باشد به این تنش ها و تناقض های ذاتی تفکر سنت زده و زندگی ظاهراً مدرن در زوایا زناشویی ایران معاصر؛ و در همین حد، با رها کردن شخصیت ها در آن موقعیت، تماشاگر را هم در ابهامی که می تواند حس درستی در پایان یک فیلم یا

داستان کوتاه به سیاق پرداخت مینی مالیستی روابط زن و مرد در داستان های کوتاه جروم دیوید سالینجر یا میلان کوندرا یا ریموند کارور (طبعاً با تفاوت های بسیارشان) باشد، نگه می داشت و به موفقیت می رسید. ولی این پایان برای یک فیلم بلند سینمایی، عین آن است که همه جزئیات پردازی ها در لحظه سرنوشت ساز انتهایی، یک باره به طفره روی از توجه به جزئیات و فرار از پایان بندی بدل شود. وقتی تمام مسیرت را با تلنگر زدن چیده باشی، در انتها باید به هدفی که از آن تلنگرها داری، دست پیدا کنی. نه این که باز با تلنگری دیگر، مخاطب را بلا تکلیف بگذاری و بار دیگر، مانند اغلب نمونه های مشابه در این سینما منهای همان شوکران و کاغذ بی خط و سه فیلم اخیر فرهادی و چند اثر کیارستمی، «پایان معلق» را با بلا تکلیفی و پادروایی، یکی بیانگاری.